

# ドビュッシー 《6つの古代碑銘》（ピアノ二手版） の演奏について

－ 四手版との相違に基づく考察 －

澤 田 まゆみ

## About the Performance of Claude Debussy's 《Six Épigrapbes Antiques》 (Piano Two Hands Version)

－ Considerations Based on the Differences with Piano Four Hands Version －

Mayumi SAWADA

*Nijima Gakuen Junior College  
Takasaki, Gunma 370-0068, Japan*

### 要 旨

本論はクロード・ドビュッシー作曲の《6つの古代碑銘》の二手版の演奏に求められる事項について、四手版との相違を明らかにしながら考察するものである。

二手版では、同じ繰り返しを避けて音楽に進行性や発展性をもたせる、段落づけの追記、抑揚やアーティキュレーション等の変更による動きの追加やシンプル化など、四手版と比較して、音楽の進行に自在性が認められる。また、保続音やベース音の省略も随所にみられる。演奏にあたっては、四手版でドビュッシーが意図した響きのバランスや声部ごとへの指示等を参考にしながらも、二手版ならではの音楽進行の自在性と、省略された保続音やベース音への配慮をもつと良いだろう。

### Abstract

While clarifying the differences between the four-hand and two-hand piano versions, this thesis examines the particulars required for the performance of the two handed version of “Six Épigrapbes Antiques” composed by Claude Debussy.

Compared to the four-hand version, the musical progressions in the two-hand version have a more free-flowing feeling, such as giving the music sense of progress and development by avoiding similar repetitions, additions of paragraphing, as well as increased movements and simplification through the changes in inflections and articulations. Moreover, omissions of pedal points and basses appear throughout the pieces. In the performance, it would be good to take note of the free-flowing musical progressions original to the two-hand version and the omitted pedal points and basses, while consulting the vibrancy balances and instructions on each voice intended in the four-hand version by Debussy.

## 1. はじめに

クロード・ドビュッシー（1862–1918）作曲の《6つの古代碑銘》は、もともとフランスの詩人ピエール・ルイスの詩集『ビリティスの歌』の朗読を伴奏するために1901年に書かれた付随音楽（2本のフルートと2台のハープ及びチェレスタのための12曲）のうちの6曲が、1914年にピアノ四手用に改作され、1915年2月に出版されたものである。ピアノ二手版は同年10月に出版され、タイトルには「作曲者によるピアノ二手のための編曲」と添えられており、二手版は四手版に由来するとみられる。

本論の目的は、二手版の演奏に際し、四手版との相違を比較することによって、二手版の演奏の足がかりをつかむことである。考察では、ドビュッシーが二手版において、四手版の響きをどこまで実現しようとしていたのか、あるいは二手版に、新たな構築性や独自性がみられるのかどうか重要な視点となる。二手版で追記や変更のあったものは、単に奏法上の問題からではなく、ドビュッシーの新たなイマージュやその他の理由によって、新しくまとめあげられた可能性も充分にあるからである。それでも四手版からの比較検討を行うのは、ピアノという1台の楽器から演奏するという共通性と、何といても原曲としての尊重からに他ならない。

四手版と二手版の相違は数多くあるが、手の重複、交差等による奏法上の問題からの音価の差異については極力触れないこととし、その他の変更や相違を中心に着目する。また、細かいアーティキュレーション等の相違にはできるかぎり検討を行う。単なるミスや書き忘れ等ととらえる注釈もみられるが、当時ドビュッシーは、ショパンの作品についてアーティキュレーションを含めた丁寧な校訂をデュラン社のために行っており、スラーの位置等についてもかなり詳細に凝っていた。よって、同時期に記した自身の作品について、粗雑だったとは考えにくいからである。

楽譜は、二手についてはドビュッシー全集（デュラン社、2004年）とヘンレ版（1995年）、四手については初版（デュラン社、1915年）及びヘンレ版（1995年）を主に使用し、それぞれの注釈における自筆譜や初版譜に関する記述も参考とする。楽譜の引用はドビュッシー全集の二手版と四手版初版（ともにデュラン社）からとする。

## 2. 各曲における四手版との相違に基づく考察

### ・第1曲 ＜夏の風の神パンの加護を祈るために＞

第6小節2拍目と第7小節1拍目では、四手版における低音2音が省略されている（譜例1）。また、二手版の自筆譜には、第7小節2拍目の低音c音も記されていない。このc音の初版での追加は、1拍目で省略したバスの補充であると同時に、第16小節にみられ

る低音 g 音との関連が考えられ、大切に奏されるべきである。

第10小節から第11小節にみられる低声部の八分音符は、四手版で同時に奏される和音が八分音符に分散されたものである。8分の12拍子の動きに沿って、響きが統合されるように奏し、また、バスよりも先行される d - b 音と右手 a 音との響きも大切にするとよいだろう。

### 譜例1 第1曲 第4～16小節（二手）

The musical score for Example 1, First Movement, Measures 4-16 (Two-Hand Version) is presented in two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/8. The score includes various musical notations such as dynamics (p, dim., p doux, molto dim., pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (En retenant). The piece ends with a double bar line and repeat sign.

第13小節の全音符 g 音は、四手版では手の重複を避けるため付点二分音符となっており、フレージング（四手版では3拍目から）や旋律の音域変化も異なる。二手版の演奏に際しては、全音符 g 音の存在を意識することが大切である。

第15小節では、四手版での最低音 g 音を、2オクターヴ上げて同時に奏し、第16小節4拍目では、そのバス音を本来の音域で出現させて、7拍目のバス音 b 音への進行と音域を重視している。ここで、前述の第7小節2拍目のバス音 c 音の存在が、大きな意味をもつ

てくる。また、第16小節では四手版ではみられない、En retenant 及び最終音の音価の拡大（休符の省略）と、zoesur（'）がみられる。

第20小節にみられる marqué は、四手版（譜例2）においてプリモの左手c音にあり、すなわち二手版（譜例3）1拍目における和音の最高音、c音に指示されたものと解釈してよいだろう。また、左手の最後のリズムは、全集二手版では八分音符と四分音符が入れかわっている（ヘンレ版では四手版との相違がない）。

譜例2 第1曲 第19～20小節（四手）



譜例3 第1曲 第20小節（二手）



第21、22小節4拍目中声部の和音は、バス進行の優先によって、3拍目から4拍目へ移行されたものである。テヌート記号が付されているが、響きの充実として解釈し、リズム的な強調は避けるべきである（譜例4）。

第22小節の12拍目から第23小節の1拍目にかけてのタイは、二手版初版のスタッカートを除き、全集版においてタイとしたものである（譜例4）。その理由を四手版の自筆譜と初版にタイが見られるため、としているが、二手版の自筆譜と初版にのみにみられる第23小節の Cédez や第24小節の Mouvement を考えると、ドビュッシーが意図的に二手版においてスタッカートとした可能性も高いのではないか。

第24、25小節での上声部の細かい動き（譜例4）は、四手版（譜例5）では1オクターヴ上で奏される。そのニュアンスを léger の追記で表したと考えられよう。また、第25小節左手中声部冒頭の和音上声部d音は、四手版ではc音である。このことと、四手版第25小節12拍目の中声部a音及びc音が二手版においてカットされていることは、音響的に関連があるだろう（ただし、ヘンレ版二手版においては、第25小節12拍目にa音が存在している）。

第31～32小節では、低声部をあえて右手で弾くよう記譜されている（譜例6）が、これは四手版（譜例7）のプリモ左手の声部（d－g－f－e）のように、二手版でも他声部と差異をつけて演奏する意図を示したものと考えられる。ヘンレ二手版では第31小節左手に sotto 表記もある。また、この声部はその後、第33小節1拍目にd音、2拍目及び3拍



譜例 4 第1曲 第22～25小節（二手）

22 *mf* *dim.* *p* *più p* *Cédez* — — — //

24 *Mouv. léger* *p expressif*

譜例 5 第1曲 第24～25小節（四手）

13 *p sempre* *expressif*

24 *p expressif*

譜例 6 第1曲 第29～36小節（二手）

29 *Poco rit.* — — — — — // *1<sup>o</sup> Tempo* *p doux et égal*

33 *Retenu* *m.g.* *più p* *pp*

目で左手内声 g 音及び f 音へとつながり、演奏には同様のことが求められる。ただし、最後の f 音は前打音として書かれ、第32小節 4 拍目から左手に出現する主題を優先していることから、その差異は控えめなものであることが望ましい。

第36小節冒頭では、四手版（譜例 7）にて同時に奏でられる和音が、二手版（譜例 6）では高音及び低音の g 音が各 2 音ずつ 2 拍目にて後打される。それは、前小節からの右手

譜例 7 第 1 曲 第29～36小節（四手）

のラインの優先のためであることは容易に理解できるが、左手においては前小節3拍目e音から第36小節のd音への進行が、バスの進行よりも優先されていることが特徴的である。

・第2曲 ＜名もない墓のために＞

第2小節にみられるフェルマータ（譜例8）は、四手版の自筆譜と初版にのみにあり、元来二手版自筆譜、初版にはないものである。ここは、音価の引き伸ばしというより、第3小節との音域やテンポ感の差異を、意識づけることに役立つと考える。

譜例9における第9小節5拍目左手の下から3番目の音d音（二音）も、元来四手版の

譜例 8 第 2 曲 第 1～3小節（二手）

譜例 9 第 2 曲 第 9小節（二手）

みにみられるものである。ここは非常に音が厚くなり、また、奏法上の問題からこの d 音を省略して演奏しても良いのではないか。

第12小節（譜例10）では、右手 ges 音及び as 音へのアルペッジョが省略され、代わりに *più pp* と小節最後にダブルバーが追記されている。これは前小節からさらなる段階的な弱音変化と、次小節への段落づけが意図されたものと解釈できる。

#### 譜例10 第2曲 第11～21小節（二手）

第15小節2拍目から第17小節4拍目にかけては、四手版にみられる右手オクターヴの上声がない。第16小節及び第17小節は奏法上の問題で、内声和音の同時並行進行を重視した結果といえるが、第15小節は奏法上の理由からではない。また、第15小節冒頭にみられるテヌートは四手版のみにあり、元来二手版の自筆譜、初版にはないことから、第15小節からフレーズが開始するととらえてよいだろう。その他、第16小節と第17小節において、四手版の2拍目にあるバス音 g 音が二手版において省略されているが、その省略された2拍目のバスをイメージして奏することは、各小節ごとのスラーと < > の表現に無益でないだろう。

第18小節でも奏法上の理由からでなく、四手版では1拍目にある低音g音及びd音が3拍目に後打されている。また、四手版では1拍目の全音符にテヌートがみられるが、二手

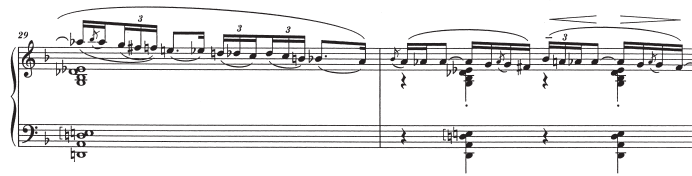
版にはないことから、この二分された左手の響きは、第19小節への漸次的なディミヌエンドをよりよく実現させるためであると考えられる。よって、3拍目に後打される低音は慎重に奏されるべきである。

第21小節2～4拍目では、四手版右手のオクターヴ進行以外は休符となっているが、二手版では1拍目の和音が延長され、3拍目からは低音2音（d, a）でトレモロが追加されている。これは、次小節左手のトレモロの動きを先行しているものであり、バス音の意識が第19小節から途切れぬよう留意したい。

第28小節においては、二手版1拍目で effleuré（そっと触れる）が追記され、テヌートが省略されている。2拍目からの右手を引き出すよう奏されるべきであろう。

第30小節2拍目及び4拍目に奏される和音（譜例11）は、四手版（譜例12）では1拍目及び3拍目にある。奏法上の問題での移動と考えられるが、この移動により右手のメロディーのフレーズとニュアンスがより自然に誘発され、また、テヌート位置にも変化がみられる。ドビュッシーが二手版において想定される響きやフレーズのニュアンスを充分に考慮しつつ、編曲をおこなったことをうかがい知ることができる。

#### 譜例11 第2曲 第29～30小節（二手）



#### 譜例12 第2曲 第30小節（四手）



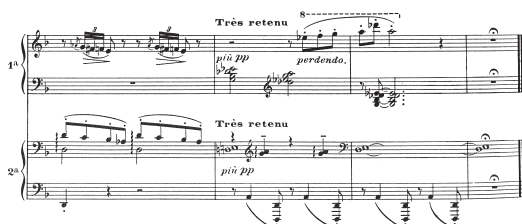
譜例13では第33小節3拍目から第34小節2拍目まで、四手版（譜例14）にみられるバスが省略されている。ここでは、奏されないからこそ暗示されるバス音の支えを二手版の演奏において感じてよいだろう。また、第33小節4拍目のg音及びa音は、locoであるべきことが、四手版（譜例14）及び左手で奏する表記からも証明される。

第34小節では右手4拍目の休符がない（譜例13）。これは二手ならでは、つまり四手であれば休符としても、プリモの左手やセコンドの右手が保たれるため、音響の「幅」が確保されるが、二手の場合はこの高音を放すとたちまちその「幅」を失う危険性があるため

譜例13 第2曲 第33～35小節（二手）



譜例14 第2曲 第32～35小節（四手）



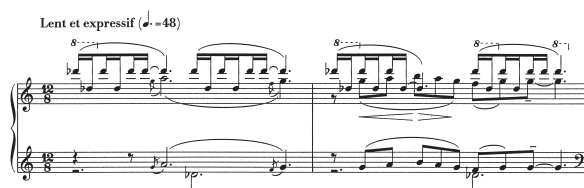
ではないか。

・第3曲 ＜夜が幸いであるために＞

第1，3小節右手では内声部を優先し，四手版4拍目及び10拍目にみられる高声部のオクターヴ跳躍をなくしている（譜例15）。また，四手版第1，2小節左手7拍目des音にみられるテヌートがない。これらのことから，内声を豊かに，そしてバス音はやや控えめに奏されるべきであろう。

四手版では第2小節10拍目にフェルマータがある。また，全集二手版では，第1小節7拍目右手のオクターヴ記号がみられない。

譜例15 第3曲 第1～2小節（二手）



第6～8小節の右上声部の旋律（譜例16）は，四手版ではすべてオクターヴである。初めの2小節でオクターヴの下声が，第8小節では上声のみが二手版で奏される。また，バスの動きは左手の内声を弾くために定期的に省略されている。ここは右上声部と左手内声部の動きを重視しつつ，右手内声の八分音符で響きを作りながら，省略されたバス音の意識をもって支え，第6，7小節から第8小節でのバス音の変化（dからdes）も大切にするとよいと考えられる。第9小節では珍しく，四手版には全くない構成音a音が6拍目右手の内声に記され，新たな内声部が創造されており，クレッシェンドを補う役目を果

譜例16 第3曲 第6～9小節（二手）

たしている。

第10小節の4拍目と10拍目の左手内声部の和音（譜例17）は、四手版でのプリモ左手の4～6拍目及び10～12拍目（譜例18）の集約である。このように四手版で分散されていたものを、二手版で和音として集約する形は本曲集にはここにしかみられない。二手版の演奏では、低声部の八分音符の動きを大切にすることが望まれる。

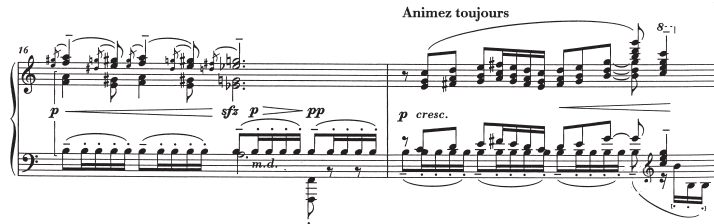
譜例17 第3曲 第10小節（二手）

譜例18 第3曲 第10小節（四手）

第11小節冒頭には全集二手版のみ a tempo 表記がなく、第12小節から第13小節にかけてのダブルバーもない。より円滑な流れをもって演奏するべきであろうか。

第17小節10拍目の左手h音に、二手版初版ではスタッカートがあり、四手版にあるテヌートではない。また、右手のスラーは四手版では最終和音にまで到達しているが、二手版（譜例19）では第10拍目までである。これは、9拍目まで右手のオクターヴ上声を省略した影響からとも考えられるが、いずれにせよ、10拍目の右手の和音を強調しすぎないことが大切であろう。

譜例19 第3曲 第16～17小節（二手）

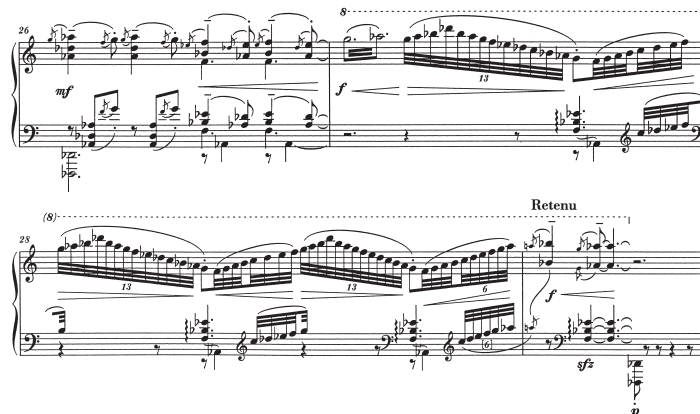


第21～23小節では、四手版よりも結果的に「動き」のある書法となっている。第21、22小節左手にみられる as 音及び des 音の分散は四手版における保続音であり、安定した5度の響きが求められる。

第26小節2拍目及び5拍目では中声部の和音が後打され（譜例20）、これは前小節からのバス進行を優先したものと考えられる。

第27小節1～3拍目では、四手版（譜例21）でみられる左手の前小節からの音符保持がなく *laissez vibrer* となり、右手のg音とas音によるトリルがより開放された響きの中で演奏できるよう求められている。また、第28小節と第29小節のアウフタクト、及び第28小節6拍目に左手がオクターヴで添えられ、左手和音の *p* やディミヌエンド、テヌート等が省略されている。ここは、中音域を充実させ、全体としての盛り上がりを実現したい。あるいはドビュッシーは四手版における両奏者の作る響きのバランスを二手版に生かすため

譜例20 第3曲 第26～29小節（二手）





## 譜例21 第3曲 第26~29小節（四手）

The musical score for Example 21, measures 26-29, is presented in a four-hand format. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 26 and 27, and the second system shows measures 28 and 29. The notation is dense, featuring numerous beamed sixteenth and thirty-second notes, particularly in the right hand of the first system. Dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *sfz* are indicated throughout. There are also markings for 'Retenu' and '12'.

に、このような変更をしたのかもしれない。つまり、*p* を省略した第27~28小節左手の和音は、四手版ではセコンドの右手でバスの方に向かった重心で奏される音であるが、二手版において左手で奏する際には、右手の高声部に付随したり、融合したりしない、独立性をもった響きが必要だというように。いずれにしても、第29小節左手の和音（*f* - *b* - *es*）に *sfz* が付されていることからみても、二手版において、より盛り上がりのある表現が求められているといえる。

## ・第4曲 &lt;カスタネットをもった踊り手のために&gt;

第4曲においては、四手版からの省略音域を2小節ごとに变えて、変化をつける書法が随所にみられる（第7~10小節左手、第25~28小節左手等）。繰り返しを避け、音楽の進行性や発展性を重視しているといえる。

第12, 14小節3拍目左手の和音（譜例22）は四手版（譜例23）における前打音をも集約した和音である。アルペッジョになっているが、重みをもって奏されたい。

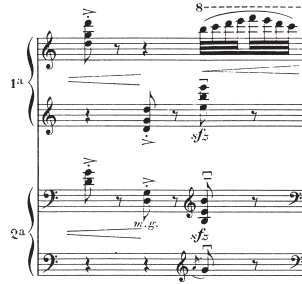
第15小節左手最後の八分音符（譜例24）は、四手版（譜例25）にはみられない音とリズムである。これは、より段階的なディミヌエンドを助けている。

第19小節にみられる  $\rightrightarrows$ （譜例26）はもともと四手版にしかない。ここまでの、繰り返しを避け、変化を求めるドビュッシーの手から考えると、二手版において意図的にディミヌエンドを削除した可能性も否定できない。第22小節で四手版にみられる *più p* が、

譜例22 第4曲 第12小節（二手）



譜例23 第4曲 第12小節（四手）



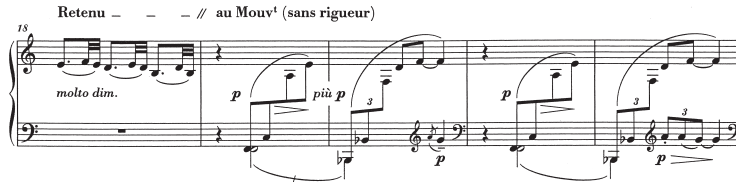
譜例24 第4曲 第15小節（二手）



譜例25 第4曲 第15小節（四手）



譜例26 第4曲 第18～22小節（二手）



二手版ではみられないことも同様である。

第25, 27小節（譜例27）では、右手上声部に相応する四手版のプリモに *p* があり、他声部 *pp* より目立たせている。二手版でも当然上声部を優先するべきである。

第29小節から第32小節の右手においては、四手版（譜例28）でオクターヴで奏されるものがその一部となり、また、*p subito, doucement soutenu* 表記は二手版（譜例27）にはない。さらに、第29～30小節では四手版の最低音を省略する一方、第31小節からはその最低音を復活させて変化をつけている。その他、四手版第31小節にもみられる *léger* は二手版にはなく、第31小節2拍目と第32小節1拍目の右手三連符それぞれ2番目のスタッカートは本来四手版のみにある。これらのことから、第29小節から2小節間は総じて軽やかに、また、第31小節からはより豊かな響きをもった音響をつくり出すことが求められていたのではないか。

第35小節では、全集二手版にのみ *molto rubato* 表記がなく、第36小節には *mf* がみられ

譜例27 第4曲 第27～32小節（二手）

譜例28 第4曲 第29～32小節（四手）

譜例29 第4曲 第35～36小節（二手）

る。その根拠は不明である（譜例29）。

第50～51小節の内声和音にみられる2拍ごとのスラー（譜例30）は、四手版においては2小節間で一つのスラーである。また、第51小節2, 3拍目のスタッカートは元来四手版にのみあり、二手版自筆譜、初版にはない。ここでは2拍ごとのスラーを伴うヘミオラにより *retenu* が強調され、スタッカートを伴わない表現が求められていた可能性がある。

第52小節では、四手版（譜例31）にある *leggerissimo* や *un peu en dehors* がみられない。これは奏法上、指示を外したとも考えられるが、二手版の演奏時に各声部へ生かすことができる。

第53及び55小節2拍目の左手裏拍には四手版におけるd音が全く記されていない。また、第55小節3拍目では、四手版セコンドの6連符の代わりに二手版バスに八分音符が記されている。前者は主に奏法上の問題からと推察できるが、後者は第56小節のバス音g音への

譜例30 第4曲 第50～56小節（二手）

Retenu - - - - - // au Mouvt

50 *pp* *très doux* *m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.d.* *sempre pp*

53 *En serrant* *p*

55 *glissando* *cresc.* *f* *ff*

譜例31 第4曲 第52～55小節（四手）

au Mouvt

1<sup>a</sup> *sempre pp e leggerissimo*

2<sup>a</sup> *pp la m.d. un peu en dehors*

1<sup>a</sup> *En serrant* *p* *glissando* *cresc.* *15*

2<sup>a</sup> *En serrant* *p* *cresc.*

接続を重視し、第55小節3拍目の右手のグリッサンドとともに漸次的なクレッシェンドと接続を求めたためと考えられる。

第57小節2, 3拍目の音域移動を伴ったトレモロは、四手版では二分音符の四手によるトリルである。二手版では音域の差を利用しながらも、途切れずに音響がひろがるよう、奏することが大切である。

## ・第5曲 &lt;エジプト女のために&gt;

第3小節の右手ges音を左手で持ちかえる指示は、小節冒頭で奏でる和音を、このges音の保持と関係性をふまえて響かせるべきであることを示している（譜例32）。

## 譜例32 第5曲 第1～3小節（二手）



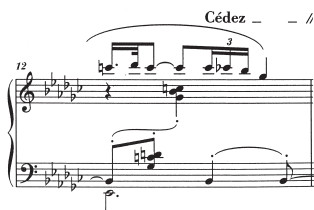
第10小節1拍目では、右手のタイのニュアンスが損なわれないよう、冒頭の和音を奏するべきである（譜例33）。四手版では、左手 ges 音と右手の最低音c音及びその上のd音が前小節からタイで接続されている。また、ヘンレ二手版では、二手版の自筆譜及び初版によるとして、左手 ges 音はタイとなっている。

第12小節1拍目から2拍目にかけて左手で奏される和音（譜例34）は、四手版では1拍目に同時に奏されるものである。したがってこれらの内声和音は、リズムを強調しすぎず、全体で1つのまとまった響きとなるように奏するとよいだろう。

## 譜例33 第5曲 第9～11小節（二手）



## 譜例34 第5曲 第12小節（二手）



第17小節の < >（譜例35）は二手版のみにある。また、同小節最後の左手八分音符には、二手版自筆譜、初版ではスタッカートがない。さらに、第18小節のバス音 es 音は小節冒頭の和音を同時に奏するために、二手版においてタイとなったものである。これらのことから、全集二手版での第17小節最後の八分音符b音へのスタッカートには疑念が残る。

第19～20小節では、左手内声の最高音を他の声部より少し目立たせて弾くと良い。四手版（譜例36）からそのバランスの意図がよみとることができる。

譜例35 第5曲 第17~20小節 (二手)

— — — Retenez — — — // 8. .... 1

17

*ppp*

*p doux et expressif*

Un peu plus mouvementé

譜例36 第5曲 第19~20小節 (四手)

The image shows two staves of musical notation, labeled 1<sup>a</sup> and 2<sup>a</sup>. Both staves are in 3/4 time and feature a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo/mood marking 'Un peu plus mouvementé' is written above each staff. The performance instruction 'p doux et expressif' is written below the first staff and above the second staff. The 1<sup>a</sup> staff begins with a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The 2<sup>a</sup> staff features a more active melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with a fermata over the final measure.

第26～27小節では四手版初版のみに Cédéz と Mouvement 表記がない。

第28小節3拍目右手のスタッカートと、第30小節左手のスタッカート及びテヌート（譜例37）は元来四手版のみにある。また、第32小節及び第34小節では、やはり二手版自筆譜、初版にはないテヌートやスタッカートが全集版において〔 〕で表記されている。ここはあえて、四手版や自筆譜、初版の形を生かしてニュアンスの変化をつけたらどうだろうか。

譜例37 第5曲 第25~34小節 (二手)

[illegible]

第35～38小節 1 拍目では奏法上可能な右手の和音をあえて二つに分散し、動きをつけている。第39～40小節左手各拍頭にみられるテヌートは、四手版におけるセコンドの四分音符のニュアンスを示している（譜例38, 39）。

第41～42小節右手では、ポルタートがスラーに、また、＜ ＞ 記号は小節の境目に移動され、二分音符のテヌートが削除されている。ここは、四手版で奏する各々の表現よりも、より統合した響きと流れを優先した書法となっている。

第44～47小節左手 1 拍目には、四手版にみられないテヌートが追記されている。これは前述の第39～40小節での左手での表現が、この箇所表現に影響を与えたともみることできる。また、第46小節右手のスラーが、四手版では 2 拍目までだったものが、二手版では 3 拍目までに延長されているのも、その左手の表現変化の影響かもしれない。

第48小節では前小節からの響き、とくに高音部の連続性を優先し、左手のバスや b 音は後打される。よって、後打される音は、それまでの響きを確認し、補うように大切に奏するべきである。

第49小節右手冒頭の四分音符は、二手版自筆譜及び初版では ges 音でなく b 音であり、その可能性は否定しきれない。

### 譜例38 第 5 曲 第35～50小節（二手）

The musical score for Example 38, measures 35-50, two-hand version, is presented in four systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics and performance instructions. The first system (measures 35-38) features a piano (pp) dynamic and a 'sempre pp' instruction. The second system (measures 39-42) includes a piano (p) dynamic and a 'più p' instruction. The third system (measures 43-46) features a piano (p) dynamic and a 'Mouv<sup>t du début' instruction. The fourth system (measures 47-50) includes a piano (p) dynamic and a 'Serrez' instruction. The score also includes a 'Retenez' instruction and a 'Mouv<sup>t' instruction. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.



譜例39 第5曲 第37～46小節（四手）

・第6曲 ＜朝の雨に感謝するために＞

冒頭の十六分音符の動き（譜例40）では、四手版（譜例41）の2，6，8，10，14，16番目のas音をカットし（第4小節まで及び第7～10小節も同じ），sempre leggerissimoを追記している。ここは、奏法上の問題，及び半音進行を重視しすぎたレガートを避けるための指示であると考えられる。

譜例40 第6曲 冒頭（二手）

譜例41 第6曲 冒頭（四手）

譜例42 第6曲 第5～6小節（二手）

第5，6小節左手に何度もあらわれるg音は，四手版では全音符である。第1～4小節までの響きから，急激に音響が増大しないように留意したい（譜例42）。

第11～14小節（譜例43）では、右手の内声に四手版プリモの低声部（b-as-b-c-d-c-b-fis-g-h）が、二手版の高声部のリズムとともに組み込まれている。演奏においてはこの進行を意識するべきである。

第15小節から第20小節においては、右手2小節ずつのスラーの追記や、左手四分音符の進行に対して四手版と異なるフレーズ、そして、強弱やアーティキュレーションの版による相違がある。総じてこの6小節間の二手版の演奏には、軽さと流動性が求められているといえる。また、第15小節及び第21小節のバス上のテヌートも二手版でははずされている（第21小節のみヘンレ二手版にはテヌートがある）。

#### 譜例43 第6曲 第11～18小節（二手）

第23～24小節の *poco < >*、及び第29小節左手への *chanté* が、全集二手版にはない。第32小節3、4拍目では、右手の声部及び左手の *g* 音が1オクターヴ下に移動されている。ディミヌエンドを伴いながら、次小節へのスムーズな流れをつくり出しているといえる（譜例44）。

四手版プリモ左手で第33、35、37～40小節にみられる *g* 音（譜例45）は、いずれも二手版（譜例46）において省かれる。しかし、第37小節ではバス音をカットして *g* 音を得、第38、40小節でも左手で *g* 音が確保されるとともに、二手版では自筆譜、初版とも第37小節と第38小節の2小節にわたってスラーが付されており、*g* 音を保持する意図をよみとるこ

譜例44 第6曲 第31～32小節（二手）

譜例45 第6曲 第35～40小節（四手）

譜例46 第6曲 第35～40小節（二手）

とができる。演奏時にはこの g 音の意識をもつべきである。

その他、第33小節では、*più p* と左手全音符へのテヌートが省略されている。

第41小節の *p* は四手版では *pp* であり、二手版においては第43小節との段階的な強弱変化が明白にされるべきである（譜例47）。第44小節では、1拍目にバス音 *as* 音を奏するため、左手内声音と3拍目の高音 *h* 音をなくす代わりに、2拍目から4拍目にかけての八分音符の動き（*es-f*、四手版では十六分音符）でその音響のひろがりを用いている。二手版自筆譜と初版では第42小節及び第44小節のクレッシェンドはそれぞれ2拍目及び1拍目から始まっているのであるが、全集版ではそれを左手の動きに合わせて逆にしているとしている。しかしここは、前述の強弱変化や高音省略と合わせて考えても、自筆譜や初版の指示を尊重しても良いのではないか。

## 譜例47 第6曲 第41～44小節（二手）

第47小節左手冒頭 *dis* 音には、二手版自筆譜にのみスタッカートがある。奏法上及び第7小節での左手の動きから、これを生かすことも考えられる（譜例48、49）。

## 譜例48 第6曲 第47小節（二手）

## 譜例49 第6曲 第7小節（二手）

第49～50小節では、到底四手版どおりに二手では演奏できないため、かなりの簡素化がみられる。第51、53小節では、それぞれ  $>$  から *p* へ、*p*  $>$  から *più p* へと、全体的にシンプルな表現へと向かっている。また、第54小節バス音のテヌートスタッカートは二手版初版ではみられず、それをヘンレ二手版では反映している。そのような中でも、第51、53小節の右手3拍目において、*g* 音の確保が二分音符によりなされていることに留意したい。

第59小節では四手版において2拍目と4拍目にみられる *p* 表記がなく、第61小節でも、右手 *d* 音から *f* 音への  $<$  表記が欠けており、第49小節以降曲の最後まで、よりシンプルな表現への方向性がうかがえる。

これまで四手版との相違について検討してきたが、音やリズム等が全く同じであっても四手版から二手版の演奏に参考になる箇所もある。

例えば第6曲第55～58小節にかけての内声の動き（譜例50）の理解は、四手版（譜例51）をみれば容易である。第55小節の4拍目で、奏法上の理由からカットされたd音は、第56小節冒頭で内声に補充され、その後左手のh音、a音へと進行し、4拍目において右手のg音、3連符の最後にf音、第57小節冒頭でes音、3拍目でc音、そして第58小節冒頭でd音へと接続する。この最終音d音には四手版自筆譜および初版にてスタッカートが記されており、そのニュアンスを二手版においても生かし、他声部と区別しても良いだろう。また、第62小節の最終音は、前小節の左手で奏するd音とf音からの接続のためか、高音2音（g音及びh音）を左手で奏するよう指示されている（譜例50）。これは四手版（譜例51）のセコンド右手のラインである。

譜例50 第6曲 第55～62小節（二手）

譜例51 第6曲 第55～62小節（四手）

### 3. まとめ

二手版にみられる四手版からの主な相違は、同じ繰り返しを避けて音楽に進行性や発展性をもたせる、段落づけ（ダブルバー等）の追記、抑揚やアーティキュレーション等の変更による動きの追加やシンプル化など、全体として音楽の進行に自在性が認められることである。また、保続音やベース音のカットが、奏法上またはその他の理由で多くみられるが、それらは決して軽視されたわけではなく、音域を移動したり、数拍または数小節後に補われることによって、かえって暗示的な効果を生んでいるといえる。第6曲冒頭の十六分音符の書法や指示、四手版にはない全く新しい幾つかの音の挿入等も考えると、ドビュッシーは四手、二手それぞれの奏法や、バランスによる差異を充分考慮しながら二手版を書き、一つのピアノ独奏曲として自らの音響的なイメージを再構築したといえる。

演奏にあたっては、四手版から明らかになるドビュッシーの求めた響きのバランスや、声部ごとへの指示等を参考にしながらも、二手ならではの音楽進行の自在性と、省略された保続音やベース音への配慮をもつと良いだろう。

### 使用楽譜

#### 四手

Debussy, Claude. *Six Épigraphe Antiques pour PIANO A QUATRE MAINS. Edition originale*. Paris: Durand, 1915.

Debussy, Claude. *Six Épigraphe antiques fuer Klavier zu vier Haenden*. Edited by Ernst-Guenter Heinemann. Muenchen: Henle, 1995.

#### 二手

Debussy, Claude. *Six Épigraphe antiques*. Édition de Christophe Grabowski. Paris: Durand, 2004. (Œuvres complètes de Claude Debussy, Série I, Volume 4)

Debussy, Claude. *Six Épigraphe antiques*. Edited by Ernst-Guenter Heinemann. Muenchen: Henle, 1995.

### 参考文献

Heinemann, Ernst-Guenter. *Bemerkungen*. Claude Debussy Six Épigraphe antiques fuer Klavier zu vier Haenden, Muenchen: Henle, 1995. pp.29.

Heinemann, Ernst-Guenter. *Zur Edition, Bemerkungen*. Claude Debussy Six Épigraphe antiques, Muenchen: Henle, 1995. pp.V-VII

Lesure, François. *Vorwort*. Claude Debussy Six Épigraphe antiques, Muenchen: Henle, 1995. pp.III-IV

ルシュール, フランソワ 『伝記 クロード・ドビュッシー』 笠羽 映子訳, 音楽之友社, 2003年9月。

ルシュール, フランソワ 『ドビュッシー書簡集 1884-1918』 笠羽 映子訳, 音楽之友社, 1999年11月。

ドビュッシー《6つの古代碑銘》（ピアノ二手版）の演奏について

串戸 功三郎 「19世紀後半，フランスにおける2台ピアノおよびピアノ4手連弾音楽の興盛についての考察」（『活水論文集 一般教育・音楽科編 37』 pp.71～86） 活水女子大学，1994年3月。